

# UN CINE PARA LA TRANSICIÓN: LAS PELÍCULAS DE PILAR MIRÓ ENTRE 1976 Y 1982

MARÍA DEL CARMEN MÉNDEZ  
The University of Newcastle Upon Tyne

Al repasar el panorama del cine español en los años claves de la transición, que según consenso general podría fecharse entre 1976 y 1982, la figura de Pilar Miró se revela como pieza fundamental dentro del cine que se hace en España después de la muerte de Franco. En efecto, aparte del valor indiscutible que su obra posee, la trayectoria profesional de Miró ofrece la oportunidad de examinar las limitaciones con las que se enfrentaron muchos directores de cine en la industria cinematográfica española, al mismo tiempo que permite cuestionar las supuestas libertades del país en el período en el que se inicia el desmembramiento del aparato franquista. Las películas de Pilar Miró no solamente ponen a prueba las intenciones democráticas de la nueva administración, sino que ponen en entredicho el espíritu de cambio y progreso ensalzado por los gobiernos que inauguran la nueva época de la historia de España más reciente. El que el nombre de Pilar Miró haya estado involucrado en todo tipo de controversias, unas veces por motivos relacionados con las primeras películas que dirigiera, y más adelante por su participación en la administración socialista cuando se pone al frente primero de la Dirección General de Cine y posteriormente de Televisión Española, ha impedido en ocasiones que su obra se haya examinado al margen de motivaciones extracinematográficas.

Pilar Miró comienza su carrera en la industria del cine, después

de años de experiencia como realizadora de televisión, justo en 1976, recién establecidas ciertas normativas de intención liberadora, que en principio pretenden favorecer la libre expresión cinematográfica. Las leyes de 1975 y de 1976 sobre censura no impiden, sin embargo, que su primera película, *La petición*, se prohíba temporalmente por ofender la moral o que su directora sea juzgada por la presentación de un personaje femenino cuyos rasgos de violencia, crueldad y sadomasoquismo chocaban vivamente viniendo de una mujer. No ayuda tampoco a formarse una visión objetiva de Pilar Miró el que su segunda película, *El crimen de Cuenca*, se viera envuelta en un escándalo político cuando un tribunal militar prohibió su exhibición y amenazó a su directora con una sentencia legal. La polémica ocasionada por la denuncia de la Guardia Civil, que sólo se arreglaría a raíz de la debilitación de las Fuerzas Armadas al fracasar el golpe militar de febrero de 1981, a la larga benefició su exhibición convirtiéndola en la película más taquillera de su momento, aunque no pudo evitar que coloreara la recepción crítica de la obra. Así como es importante reseñar todas estas circunstancias que rodearon los comienzos de Pilar Miró en el cine, no podemos dejar de mencionar que en este caso estamos hablando de una directora metida en una industria predominantemente masculina, que con muy pocas excepciones, podríamos tan sólo nombrar a Josefina Molina y Cecilia Bartolomé, no ha favorecido a la mujer. Las dos películas que Miró dirige después de *El crimen de Cuenca*, *Gary Cooper que estás en los cielos* y *Hablamos esta noche*, quizás las más relevantes en cuanto a sus referencias a la etapa de la transición, son precisamente obras concebidas desde una perspectiva femenina, y la mayoría de las críticas escritas sobre ellas toman en consideración más el sexo de la directora que los valores intrínsecos de los filmes.

Todo lo dicho podría dar a entender que Pilar Miró entra en la profesión en circunstancias altamente favorables, cuando las restricciones impuestas por la censura durante la época franquista están empezando a desmoronarse y cuando el país entra en un período de cambios que se supone deben actuar sobre la vida social, política, religiosa y moral de la nación. Como bien sabemos, sin embargo, Miró provoca la ira de la administración, del Ejército y la ley, y debe hacer frente a una opinión pública que se escandaliza por una representación de la sexualidad y la violencia que no despertaría un mínimo de asombro en caso de venir asociada a un hombre. Este es el momento también en que la industria cinemato-

gráfica en España, de por sí altamente insegura, entra en una fase de mayor desequilibrio estructural, circunstancia que a la fuerza ha de repercutir en la directora. Esto no quiere decir que Pilar Miró haya sido la única en encontrar obstáculos, pues desgraciadamente las inestables condiciones de la industria afectan por igual a casi todos los directores en España, siendo muy pocos los profesionales que disfrutaban de la oportunidad de rodar películas con regularidad y cierta libertad. De lo que podemos estar seguros es de que ha existido discriminación en contra de Pilar Miró, y que aun tratándose de una mujer emprendedora, de gran fuerza de carácter y decisión, se ha sentido relegada en más de una ocasión. Ella misma reconoce las dificultades cuando afirma «Es innegable que la mujer está en inferioridad de condiciones, no voy a decir que las oportunidades son iguales. Tampoco creo que haya que abusar de esta inferioridad... Lo que a un señor le cuesta diez, a mí me puede costar veinte, pero si me lo ponen así llegaré a veinte y se acabó. En cualquier caso lo que me niego es a dejarme influir por mi condición femenina, por las dificultades machistas»<sup>1</sup>. Cualesquiera que sean las razones, el hecho es que aun con el éxito obtenido en 1976 con *La petición*, Pilar Miró no recibió ninguna oferta para hacer otra película hasta 1979, cuando Alfredo Matas le ofreció la posibilidad de dirigir *El crimen de Cuenca*. También es verdad que durante esta época Miró rechazó varios guiones por encontrar que los temas que trataban no tenían vitalmente nada que ver con ella. Este fue el caso de *Vámonos Bárbara*, película que terminaría por dirigir Cecilia Bartolomé, y *El sacerdote* que hizo Eloy de la Iglesia. Por las mismas razones por las que Pilar Miró ha rechazado proyectos, ella misma reconoce haberse sentido constreñida por las inevitables imposiciones de los productores. Así dice: «Por muy buenas relaciones que tengas con el productor, te coarta. Cada vez me es más difícil rodar una película en la que no pueda imponer mi criterio»<sup>2</sup>, dilema que le ha llevado a crear su propia productora, Pilar Miró P. C., que le ha ayudado a financiar las películas que desea realizar. Esta circunstancia inevitablemente influye en la aproximación a su cine, donde es fácil ver que las dos primeras películas,

<sup>1</sup> «El terror de un novel. Pilar Miró. *Fotogramas*, núm. 1.438, mayo 1976, pp. 27-28.

<sup>2</sup> Entrevista con Ignacio Darnaude. *Fotogramas*, núm. 1.722, septiembre 1986, pp. 94-96.

aun cuando se adapten a su punto de vista, carecen del fondo de intimidad que caracteriza las obras hechas a partir de *Gary Cooper*, donde los elementos autobiográficos se mezclan con los ficticios, dando como resultado películas personales y reflexivas a la manera de otras directoras o escritoras, como Margaretta von Trotta o Kate Millett, las cuales producen obras de ficción que están basadas en sus propias experiencias.

Antes de entrar, al menos por el momento, en una discusión sobre qué constituye un cine realizado por una mujer, o en qué puede —si es que puede— diferenciarse del dirigido por un hombre, conviene recalcar algunas peculiaridades que de hecho asemejan la obra cinematográfica de Pilar Miró con la que se produce en España durante estos años. Esto viene motivado, naturalmente, por el hecho de que Pilar Miró, lo mismo que los otros directores, ejerce su profesión bajo unas determinadas circunstancias políticas, sociales y económicas, es decir, son individuos condicionados por la sociedad en la que se educaron y en la que ejercitan su labor creadora. En mayor o menor medida estos directores se han formado a la sombra de las instituciones franquistas, por mucho que llegado su momento la gran mayoría eligiese una postura de rebeldía contra un sistema represivo y autoritario. Este es el caso particular de Pilar Miró, de quien sabemos que se crió en un ambiente militar y se educó en una atmósfera de catolicismo esclerótico y retrógrado, como ella misma declara hablando de los traumas de la infancia, «que yo también he tenido un padre militar y he pasado diez años en un colegio de monjas»<sup>3</sup>. Consecuencia del tipo de educación recibida es, en parte, esa fascinación por el pecado y la maldad, que en Pilar Miró encontramos sobre todo en su película *La petición*, y sobre los que otra directora de cine, Josefina Molina, ha dicho «Porque todos nosotros hemos sido educados —pero nosotras las mujeres mucho más— en una serie de principios que eran los de las buenas intenciones, las buenas costumbres, los buenos modales ... y hay una fascinación por la maldad como respuesta»<sup>4</sup>. Unida a esta actitud otra de las constantes de gran parte del cine español

<sup>3</sup> «Hablamos esta noche. Escribe Pilar Miró». *Casablanca*. Artículo incluido en un número de la revista *Casablanca*, que forma parte de un acopio de material proporcionado amablemente a esta autora por el crítico de cine, John Hopewell.

<sup>4</sup> J. Hernández Les y M. Gato, *El cine de autor en España*. Madrid, Castellet, 1978, p. 352.

ha sido el rechazo de las doctrinas de la iglesia católica, una de las instituciones utilizadas por el franquismo para asegurar la complicidad ideológica de los españoles. No es de extrañar, por lo tanto, que sus representantes hayan sido frecuentemente criticados o satirizados en numerosas películas, la misma Miró arremete contra ellos en una de las escenas finales de *Gary Cooper*, cuando la protagonista femenina, Andrea, despidе bruscamente al sacerdote, que al parecer humilde, intenta ofrecerle el consuelo de la religión.

Tampoco podríamos dejar de mencionar aquí la insistente representación de escenas de violencia en gran cantidad del cine español, violencia en la mayoría de los casos arbitraria e incluso en más de una ocasión carente de sentido. Junto a la violencia encontramos en muchas ocasiones otro tema, el de la brutalidad y crueldad humana, ampliamente tratado en gran número de filmes españoles. Muchos directores buscan las raíces de estos patrones de conducta en la miseria y la ignorancia, asociadas no con la alienación de los centros urbanos, sino con el abandono y primitivismo de las aldeas y pueblos de las provincias más olvidadas y atrasadas de España. En última instancia, desde luego, la explotación del hombre y su mísera y opresiva situación hay que buscarlas en las estructuras de poder desde las cuales un gobierno dirige la vida de una nación. El régimen franquista, de todos es bien conocido, se apoyó en las instituciones del estado para ejercer su acción represiva tanto en el plano político como social y sexual. El cine español de oposición al franquismo, en la medida que la censura lo permitió, dirigió sus críticas contra la oligarquía y el capitalismo, contra la iglesia y el ejército, y desde luego contra la familia, por el papel que desempeñaron en la represión de los individuos. El que el régimen franquista se apoyara en los llamados pilares de la sociedad, no debe hacernos olvidar que el franquismo no hizo sino llevar a un extremo una forma de gobernar que tradicionalmente ha caracterizado a la gran mayoría de las sociedades occidentales, que son de estructura patriarcal. Lo mismo que el español, estos gobiernos persiguen, a través de sus instituciones legales, el control y dominio de sus ciudadanos, discriminando contra ellos por su clase social, su ideología política y su sexo y sexualidad.

*El crimen de Cuenca*, aun cuando documenta unos hechos verídicos de un tristemente famoso error judicial que tuvo lugar años antes de comenzar la guerra civil o el franquismo, se cuida de pre-

sentar esos sucesos en un contexto político-social claramente alusivo a los acontecimientos históricos que después tendrían lugar, amén de exponer un abuso contra la dignidad humana, como es la tortura, particularmente contra inocentes, que no sólo habría de perdurar durante los tenebrosos años de la dictadura, sino que seguiría existiendo en 1979, año en que Pilar Miró se encarga del proyecto. *El crimen de Cuenca*, que dirige la atención hacia la injusticia legal y el uso de prácticas bárbaras e inhumanas, no se interesa tan sólo en relatar o en ahondar en motivaciones o razonamientos individuales, sino que sobre todo expone y denuncia las condiciones materiales de un grupo social, la política de desidia y abandono estatal, la pobreza, superstición e ignorancia de los campesinos supeditados a los intereses creados de unos estamentos con poder político, económico, judicial y moral, las rencillas de partido que habrían de terminar en la confrontación bélica de 1936. Desde este punto de vista es imposible ver este filme como una manifestación maniquea de buenos y malos, puesto que los personajes de *El crimen de Cuenca* pasan a ser algo más que caracteres en una sórdida y trágica historia local: se convierten en representaciones, en símbolos de todo un orden social. La acertada selección de actores para la película se ajusta a la perfección a esta interpretación. Por un lado, Pilar Miró se vale de actores noveles cuyos rasgos físicos contribuyen en gran medida a dar significado a los personajes que encarnan en la película. Este sería el caso de Daniel Dicenta y José Manuel Cervino que interpretan a los dos protagonistas o del joven actor que personaliza al brutal e insensible guardia civil. Por otro, Miró hace uso de actores de todos conocidos, que aportan cualidades y atributos que ayudan a configurar tipológicamente a los personajes. Entre éstos, como no, habría que incluir a Fernando Rey, cuyos papeles en *Viridiana*, *Tristana* y *El discreto encanto de la burguesía* nos permiten asociarlo aquí con las fuerzas reaccionarias, represivas y machistas de un sistema autoritario y patriarcal. En último término la película denuncia la complicidad de las fuerzas vivas del lugar, cuyos representantes —el juez, el guardia civil, el cacique, el diputado y el cura— se aúnan para lograr con la corrupción y la violencia un claro ejemplo de abuso y represión política, pues no podemos olvidar que a los dos detenidos se les echa en cara sus tendencias anarquistas y su rebeldía contra el *status quo*. La conexión entre estos sucesos y los acontecimientos y tendencias del aparato de seguridad de España

en épocas más recientes no precisa una explicación más detallada, ya que entra de lleno en la esfera de nuestras vivencias y conocimientos históricos. Por esta vía no demasiado oblicua *El crimen de Cuenca* somete a juicio toda una gama de abusos que tuvieron lugar durante la época franquista, y lo que es más, resalta la deficiencia de un gobierno con pretensiones democratizadoras —me refiero claro está al de Adolfo Suárez—, que no ha sabido erradicarlos todavía.

Si *El crimen de Cuenca* analiza las estructuras de poder que subordinan a los individuos en base a su origen social o afiliación ideológica, *La petición* expone las estructuras de una sociedad que tradicionalmente ha mantenido a la mujer en una condición de sumisión, pasividad y dependencia. De nuevo, como en el caso de las escenas de tortura en *El crimen de Cuenca*, ciertos momentos de *La petición* —como los de violencia sadomasoquista entre Teresa y Miguel o los de la horrorífica muerte del sordomudo— están filmados con indudable ánimo de alterar al espectador por su sorprendente fuerza y brutalidad. Aun reconociendo el enorme impacto emocional de dichos momentos, que fueron desafortunadamente los más resaltados por la crítica nacional, hay muchos otros aspectos de la película que requieren un detenido y amplio análisis estructural. A primera vista podría parecer sorprendente la decisión de Miró de iniciar su debut en el cine con una adaptación de un texto francés del siglo diecinueve. *La petición*, en efecto, está basada en un relato de Emile Zola, «Pour une nuit d'amour», y sin embargo, dados los cambios que tiene con el original, puede considerarse, lo mismo que las demás películas de Miró dirigidas a partir de Gary Cooper, como un vehículo de expresión de la visión personal de la directora. Ella misma reconoce esta estrecha afinidad con su persona cuando admite en una entrevista que «Quizá el resultado de la película tuviera más que ver conmigo de lo que pensaba en un principio, porque quizá Zola quedó más abandonado y salieron más mis puntos de vista que los suyos»<sup>5</sup>. Miró toma como punto de partida, lo mismo que el escritor francés, un incidente comentado por Casanova en sus memorias, aquel que refiere el descubrimiento del cuerpo sin vida de un joven en el dormitorio de una seductora muchacha de elevada clase social, en circunstancias altamente comprometedoras. Aun cuando este incidente es de gran importancia

<sup>5</sup> Entrevista con Antonio Castro, *Dirigido por*, núm. 71, pp. 4-7.

dentro del filme, Pilar Miró ya alerta a su público sobre cuál va a ser su énfasis principal desde el momento que cambió el título de la película. Así, «la noche de amor» del original y sus consecuencias para el desafortunado amante quedan relegadas a un segundo lugar, cediendo el plano central al acto de la petición. Por este medio la directora transfiere la atención de un acto privado a una ceremonia social, que era de enorme importancia en la antigüedad, puesto que sellaba el futuro de la mujer, predestinada, dada su dependencia legal, social y económica, al matrimonio, a menos que eligiera la religión. Pilar Miró todavía efectúa otro cambio con el original que es igualmente crucial. El relato de Zola está narrado desde la perspectiva de uno de los admiradores de Thérèse, quien describe su obsesión con la bella aunque amoral muchacha, los sufrimientos causados por su indiferencia, los largos años de mórbida fascinación con todos sus actos, y su destino final como cómplice y víctima suya. Es solamente a través de este hombre que el lector conoce detalles de la vida de Thérèse, las circunstancias de su vida familiar, su naturaleza perversa, sus tendencias sádicas y su deleite en actos de agresión y de tortura como formas de prolongar el placer sexual. Reaccionando contra este esquema narrativo, *La petición* pone todo su interés en la protagonista femenina, que se convierte en el eje principal de la historia y además en el foco de atención visual de la obra. La presentación de un personaje central femenino que es dominante, malévolo, cruel, carente de compasión para sus víctimas y de remordimiento por sus actos, ha llevado a la crítica a ver en Teresa la encarnación de la maldad y la perversidad femeninas, opinión que parece estar corroborada por la declaración de Miró, hecha quizás con más ánimo de polémica que por convicción, que «las mujeres tienen mucha más capacidad para la maldad que los hombres»<sup>6</sup>. Aparte de que sería difícil encontrar hechos o estadísticas que confirmaran esta tendencia a la maldad como condición inherente al carácter de la mujer —a menos que fuésemos a buscarlos en el arte o en la tradición literaria, que por ser de clara influencia masculina sería de dudosa aceptación—, es en la propia película donde habremos de buscar explicaciones para una conducta que en tal extremo se desvía de lo normal.

Ya que antes indicaba ciertos cambios que la película contiene con respecto al original, ahora conviene que resalte la decisión de la

---

<sup>6</sup> J. Hernández Les y M. Gato, *El cine de autor en España*, p. 358.



directora de permanecer fiel al período —finales del siglo diecinueve— en el cual Zola sitúa los hechos de su relato, fidelidad que llama la atención en vista de que Miró se tomó la libertad de elegir la época presente para su más reciente obra, *Werther. La petición*, y ¡qué menos podríamos esperar de una realizadora que durante años adaptó textos literarios para televisión!, ofrece una magnífica recreación de un ambiente provincial en la España de fin de siglo. A través de una puesta en escena minuciosa y detallada, Miró reconstruye una sociedad hace tiempo desaparecida, valiéndose de un acertado reparto de actores, un vestuario suntuoso y unos decorados a tono con el período que intenta reproducir, un transfono musical que armoniza con el ambiente, y una fotografía que recuerda viejos álbumes familiares. Esta recreación da convincentes pruebas de las dotes y cualidades de una experta directora. Pero hay algo más: sirve también para facilitar una lectura múltiple de *La petición*. Primeramente, tal como John Hopewell comenta, la exquisita reconstrucción del pasado, con su énfasis en la armonía, el buen gusto y la elegancia, introduce una nota subversiva al ser éste el escenario en el que tendrán lugar las seducciones, las perversiones sexuales y las muertes<sup>7</sup>. Sirve también para que el espectador sitúe a Teresa dentro de las rígidas estructuras de la clase media en ese período, cuando la mujer, quizás más que en ningún otro momento de la historia, estuvo controlada y supeditada a los valores impuestos por la familia y la iglesia. En este sentido, el personaje femenino de *La petición* es tan víctima como los hombres de los que ella abusa, perteneciendo a una sociedad que limita y constriñe a la mujer dentro del hogar, del convento o del matrimonio. La crianza y educación recibidas la obligan a ser y a comportarse como una criatura inocente, indefensa e ignorante. Teresa, sin embargo, privada de la libertad para decir o hacer lo que quiere (en una escena, vemos cómo su ama la encorseta con el fin de restringir sus movimientos), censurada por su familia y por sus educadores que la supervisan e impiden incluso su asistencia a la iglesia sin un acompañante, se rebela ante estas coacciones y termina por convertirse en un monstruo sádico y cruel. En su aspecto exterior, al menos, Teresa se comporta como cualquier otra señorita con una buena educación religiosa —por ejemplo da la impresión de ser piadosa, refinada y cortés— y despliega modales típicamente femeni-

<sup>7</sup> Ver John Hopewell, *Out of the Past. Spanish Cinema After Franco*. London, B.F.I., 1987, pp. 113-114.

nos —es reservada, coqueta y parece la imagen misma de la candidez. Teresa, en efecto, parece haber asimilado todas las reglas que determinan las apariencias sociales: así la vemos mientras pinta un ángel o una mujer —la diferencia entre los dos siendo imprecisa en una época que se refería a la mujer como «el ángel del hogar»—, visitando la iglesia —aunque en realidad acude a una cita con su amante—, o paseándose con los vecinos de la localidad a la orilla del mismo lago donde después arrojará los cadáveres de sus dos víctimas<sup>8</sup>. Puesto que se presenta como virginal e inocente, los demás la tratan como tal: su ama, con suprema ironía, alaba sus buenos modales, justo instantes después que Teresa ha incitado y golpeado a su hijo Miguel; sus padres engañados por su apariencia, la juzgan demasiado joven e inexperta para saber la verdad sobre la vergonzosa, y nunca aclarada, conducta sexual de su tío Armando; e incluso Mauricio, su prometido, se disculpa por haberse sobrepasado con ella, cuando todo lo más que había intentado era besarla en la mejilla. Pero no se trata solamente de que los demás hayan idealizado a Teresa, pues durante esas escenas la magnífica actriz Ana Belén consigue dotar a su personaje con cualidades de candor e ingenuidad, rasgos que resaltan aún más por los delicados colores de los vestidos que luce. El uso del blanco es particularmente eficaz, sobre todo en esos momentos en que su conducta desmiente más marcadamente su apariencia, como por ejemplo cuando de niña se deleita en atormentar al pequeño Miguel, en esas escenas justo antes y después del fatal accidente, cuando absorbe en su éxtasis de dolor y placer sexual no advierte que su amante ha muerto, o en los últimos momentos de la película cuando, vestida en sus mejores galas blancas, ayuda a trasladar el cadáver de uno de sus amantes, golpea salvajemente al enamorado que la había ayudado, y regresa triunfal a la fiesta para unirse con su prometido.

Como en el caso de otros personajes femeninos del cine español, y estoy pensando por ejemplo en la *Tristana* de Buñuel, la Diana de la película de Eloy de la Iglesia *La otra alcoba*, o la Aurora del filme

---

<sup>8</sup> *La petición*, en efecto, analiza diversos aspectos de la típica dicotomía de la mujer como ángel y como monstruo, siguiendo una tradición que tiene sus máximos representantes en la literatura femenina europea del siglo diecinueve, especialmente la inglesa. Para un análisis detallado de este tema ver Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1984.

de Fernando Fernán Gómez *Mi hija Hildegart*, Teresa expresa su rebelión contra un orden patriarcal a través de su sexualidad, una sexualidad de la que tendría que estar ignorante, lo mismo que su madre, cuya rigidez, religiosidad y estrictos modales no son sino las manifestaciones exteriores de su frigidez sexual. Mientras que estas películas presentan mujeres que abandonan sus papeles como figuras pasivas y sumisas y que son castigadas por sus transgresiones —no podemos olvidar que a Tristana le cortan la pierna, que Diana pierde el niño que espera y que Aurora se siente obligada a matar a su hija Hildegart cuando sospecha que ésta ha empezado a tener relaciones sexuales— *La petición* va más allá que todas ellas, pues introduce una joven que disfruta de su sexualidad, muestra incluso tendencias lesbianas —Teresa le cuenta a Miguel cómo solía encontrarse con una amiga en el internado—, inicia a los hombres en peligrosas actividades eróticas para su propia satisfacción, causa la muerte de sus dos amantes y todavía al final está planeando cómo atrapar a una nueva víctima, esta vez su mismo prometido. Teresa, sin embargo, es más que una simple transgresora de las convenciones que determinan la posición sumisa de la mujer en un mundo dominado por los hombres. La protagonista de *La petición* subvierte el *status quo* en parte porque rechaza un papel femenino y adopta una posición masculina, cambio que en cierto modo es posible por su elección de hombres de clase social inferior a la de ella. Pero en último término Teresa representa una amenaza tan fundamental para la sociedad a causa de su marcada preferencia por formas de sexualidad que son socialmente inaceptables. Su predilección por causar y experimentar dolor, su sadomasoquismo, podemos considerar que va en directa proporción a la represión sexual del mundo que la rodea. Teresa, extremado ejemplo —por las extremadas circunstancias de su tiempo—, de la fascinación por el mal que según Josefina Molina ha caracterizado a las mujeres de su generación educadas en la bondad, el bien y los buenos modales, se convierte en representación monstruosa de los tabús impuestos por la sociedad. *La petición*, y de nuevo aquí es importante volver a recordar el período que la película trata, presenta un caso de subversión contra las estructuras sociales, morales y sexuales de una época que exaltó e idealizó a la mujer, pero a la que tuvo doblemente subyugada. Rebelándose contra unos modelos femeninos que la película también presenta, como sería su propia madre, la madre de Miguel o la joven maternal costurera enamorada del sordomudo,

Teresa recuerda por su comportamiento al Marqués de Sade, quien socavó las bases de la civilización occidental liberando todo un conjunto de energías reprimidas.

Mientras que a la protagonista femenina de *La petición* podemos asociarla con el sadismo, la película entera entra de lleno dentro de una tradición frecuentemente relacionada con la mujer: la del Gótico. Muchos elementos de *La petición* participan del estilo gótico —la gran mansión aislada en medio del campo, la proximidad con la naturaleza, el lago, los contrastes entre la luz y las tinieblas y los secretos escondidos en el dormitorio de Teresa. La escritora Rosemary Jackson, en su libro *Fantasy: The Literature of Subversion*, ha estudiado la extensa lista de mujeres —incluidas Charlotte y Emily Brontë, Elisabeth Gaskell, Christina Rossetti y sobre todo sus precursoras Ann Radcliffe y Mary Shelley— que usaron elementos de lo Gótico, como son la fantasía, el horror, los acontecimientos sobrenaturales, como forma de subvertir la sociedad patriarcal<sup>9</sup>. Por su parte, la crítica de cine feminista Tania Modleski, que de nuevo hace la conexión de lo Gótico con escritoras y con la experiencia femenina, afirma que «Gothics probe the deepest layers of the feminine unconscious, providing a way for women to work through profound psychic conflicts, especially ambivalence towards the significant people in their lives —mothers, fathers, lovers»<sup>10</sup>. En manos de estas mujeres, y, podríamos decir, las de Pilar Miró, el género se usa con el fin de explorar esos conflictos en relación con una sociedad que sistemáticamente ha oprimido a la mujer.

Después de las dos incursiones en el pasado, representadas por *El crimen de Cuenca* y *La petición*, que fueron dictadas en parte por una política de producción a la cual se hallaba supeditada, Pilar Miró puede por fin realizar dos filmes que respondiendo a gustos y motivaciones personales le permiten investigar aspectos de la sociedad contemporánea. Aun cuando Miró se lamenta de no haber rodado ninguna obra que tratase directamente el pasado inmediato de España o el suyo propio, *Gary Cooper que estás en los cielos* y *Hablamos esta noche* cumplen en cierto sentido con esta función: centrándose en personajes educados en la opresiva y represiva sociedad franquista, estas películas incorporan una crítica de las con-

<sup>9</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*. London, Methuen, 1981, p. 103.

<sup>10</sup> Tania Modleski, *Loving with a Vengeance. Mass Produced Fantasies for Women*. London, Methuen, 1982, p. 83.

diciones y circunstancias que limitaron el desarrollo emotivo, intelectual y moral de toda una generación de españoles. Con todo, el énfasis principal de las dos películas, dirigidas a comienzos de los años ochenta, está en analizar las estructuras familiares, políticas y sociales de una nación en proceso de transformación. La visión que Miró ofrece en ambas obras de un determinado sector de la sociedad española, se asemeja a la de otros directores que durante estos mismos años dirigen también su mirada al mundo que les rodea. *Gary Cooper* y *Hablamos esta noche*, hechas durante la etapa final de la transición, ahondan en el desencanto y el descontento que experimenta una gran parte de la población, insatisfecha por la falta de progreso y democratización que una ruptura con la dictadura parecía prometer. Los personajes de ambas películas, y lo mismo podríamos decir de otros muchos del cine español de estos años, aparecen como seres solitarios e inseguros, ambivalentes y contradictorios, que desmienten la imagen de una sociedad positiva y dinámica proyectada por una administración de todavía dudosas credenciales liberales y progresistas.

Dentro de este panorama de preocupaciones temáticas comunes, *Gary Cooper* y *Hablamos esta noche* se interesan especialmente en examinar la desorientación de hombres y mujeres en una sociedad que exige un reajuste en los papeles tradicionales, sobre todo en lo que se refiere a las relaciones entre los dos sexos. Centrándose en una ocasión en un personaje femenino y en la otra en un hombre, Pilar Miró considera problemas relacionados con la feminidad y la masculinidad, temas que los movimientos feministas de décadas recientes han colocado en un primer plano. Las dos películas, aun cuando en ningún momento olvidan referirse a otros problemas de estricta actualidad —como son el terrorismo, la libertad de expresión, la polémica nuclear, etc.— se dedican a debatir el papel de la mujer en la sociedad moderna, la desintegración de la familia tradicional, las nuevas formas de relaciones hombre-mujer, cuestionando al mismo tiempo los patrones de conducta sexual, las estructuras sociales y privadas de poder, las actitudes masculinas ante la independencia emotiva y económica de la mujer, y otros temas englobados bajo el común denominador de *sexual politics*.

*Gary Cooper*, película que Pilar Miró dirigió cuando aún se encontraba bajo amenaza de sentencia legal a consecuencia del escándalo causado por *El crimen de Cuenca*, es una obra intimista y per-

sonal, que de nuevo, como en el caso de *La petición*, gira en torno a un personaje femenino, si bien en esta ocasión se trata de una mujer profesional, liberada, independiente, quien demuestra una gran madurez y capacidad intelectuales. Andrea Soriano en *Gary Cooper*, una especie de alter ego de la directora, que como ella es realizadora de televisión, se encuentra de repente en una coyuntura que ha de afectar dramáticamente toda su vida privada y profesional: un examen médico le descubre un tumor maligno que requiere una inmediata operación, y un encargo de televisión le ofrece la oportunidad de dirigir un proyecto deseado, la adaptación de la obra de Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*. Debido a la gravedad de su condición, Andrea debe rechazar el proyecto que le hubiese recompensado largos años de tedio profesional. En los pocos días que le quedan antes de ingresar en el hospital, se dedica a terminar el trabajo todavía pendiente, una adaptación del texto de Jean Paul Sartre, *En cámara (Huis Clos)*, y a pasar revisión a su pasado y presente con objeto de descubrir las claves de su situación actual. Como muchos otros personajes de ficción enfrentados a la muerte, Andrea se hace agudamente consciente de la fragilidad de su propia existencia y busca argumentos que den valor y significado a los diversos aspectos de su vida como profesional, hija, amante y amiga.

En base a este breve resumen podemos identificar el fondo semi-autobiográfico de *Gary Cooper* —después de todo Pilar Miró, como Andrea, es una profesional del cine y la televisión y también como ella, tuvo que someterse a una operación, en su caso del corazón. *Gary Cooper* es de todas sus películas la que más se ajusta a la reflexión de la directora que «escribir un libro, hacer una película es, de algún modo, confesarte, poner algo de ti»<sup>11</sup>. Una primera impresión que podríamos sacar del personaje de Andrea, es el de una mujer enfrentada en solitario, lo mismo que el protagonista de *Solo ante el peligro (High Noon)*, a una sociedad desprestigiada por la falta de solidaridad y de interés humano. A lo largo de la película presenciamos los intentos de Andrea de entablar o reanudar contactos con sus más íntimos colaboradores, con su madre, con su amante actual, con su antiguo novio, y la irremediable condición de soledad en la cual finalmente se queda. Es, sin embargo, demasiado simplista ver *Gary Cooper* únicamente como una exploración

<sup>11</sup> Entrevista de Pilar Miró con Pilar Urbano, *Época*, núm. 24, 26 de agosto-1 de septiembre de 1985, pp. 16-20.

de los traumáticos últimos días en la vida de una mujer profesional inflexible e intransigente, que se niega a informar a familiares y amigos sobre su inminente operación, pero que espera de todos ellos simpatía y comprensión. Es cierto que varias escenas de la película parecen concebidas con ánimo de despertar los sentimientos de compasión de los espectadores —principalmente las que recogen esos momentos cuando Andrea, a solas en casa, después de las dificultades y frustraciones del día, contempla nostálgicamente el soldadito de plomo o las fotografías de su ídolo Gary Cooper, momentos melodramáticos acentuados por la música romántica, particularmente un aria de la ópera Werther, y los primeros planos de su cara en *soft focus*. Pero al mismo tiempo estas escenas contrastan con otras en las que la directora adopta una postura crítica ante su personaje, captando su frialdad, rigidez y reserva. El reencuentro de Andrea con Bernardo, su antiguo novio, en el hospital, confirma esta reacción del espectador hacia una conducta de desconfianza que casi podríamos calificar de paranoica, y que según Bernardo siempre ha informado las relaciones de Andrea con compañeros de trabajo y amigos. Bernardo, la imagen misma, en esas escenas, de la ecuanimidad, auto-suficiencia y lealtad que Andrea ha buscado en otros hombres, acierta en su descripción del fondo contradictorio de su carácter: temerosa de manifestar atributos que tipifican a las mujeres que los hombres consideran más femeninas —dependencia, pasividad, sentimentalismo, vulnerabilidad— Andrea se ha refugiado detrás de una fachada de fría racionalidad, firme resolución, y excesivo dominio de sí misma. A pesar de que en ciertas ocasiones, sobre todo en momentos de intimidad, Andrea —cuyo nombre viene del griego Andros, hombre— se nos proyecta como una mujer marcadamente femenina, en público cultiva una agresiva imagen de igualdad y competitividad con los hombres. En esto Andrea recuerda a muchas mujeres en nuestra sociedad, que puestas en el dilema de continuar dependiendo de los hombres o buscarse una vida propia, rechazan su feminidad, tirando por la borda no sólo ideas anticuadas, sino también cualidades femeninas muy valiosas a fin de asegurar acceso al mundo masculino.

Por medio del personaje de Andrea, Miró pone al descubierto las dudas, contradicciones y ambigüedades de hombres y mujeres atrapados en un período histórico de transición, cuando posturas políticas, sociales y sexuales están todavía sin definir. Varias escenas en *Gary Cooper* hacen explícita referencia a temas que dominan

la vida en España durante los años de la transición —por ejemplo, al terrorismo y a las relaciones entre la prensa y el gobierno— atestiguando los cambios que están teniendo lugar en el país. En el fondo, sin embargo, la película está concebida para denunciar situaciones y mentalidades que el espíritu de cambio no ha parecido afectar. Entre ellas podríamos citar la todavía precaria condición de las mujeres que eligen puestos de trabajo en instituciones de control masculino, una inseguridad laboral que expone *Gary Cooper* al colocar a su protagonista en su ambiente profesional dominado por hombres, cuyas actitudes, como la del técnico que no sabe otra manera de identificar a una mujer sino por el tamaño de su culo, son claramente sexistas y machistas. No es sorprendente, por lo tanto, que la película se fije especialmente en las relaciones de Andrea con distintos hombres, unos asociados con el pasado —como su padre o Bernardo—, otros con el momento actual —como Mario y Julio— y aun otros que corresponden a modelos tradicionales de masculinidad proyectados por el cine, como Kirk Douglas, Burt Lancaster, William Holden y sobre todo su ídolo, Gary Cooper, que según la cineasta ofrece más que ningún otro la imagen «de un hombre íntegro, coherente y honesto»<sup>12</sup>. El desconcierto de Andrea es, después de todo, natural, pues habiendo rechazado ciertos tipos que reflejaban una virilidad limitada y tradicional (no debemos olvidar que Andrea ha guardado durante años escondidas las cartas de Bernardo, el soldadito —un claro recuerdo del padre militar— y las fotos de sus actores favoritos) tampoco puede sentirse satisfecha con los nuevos modelos masculinos, sobre todo el de Mario, representado por el actor inglés Jon Finch, que se caracteriza por su agresividad, excesiva dedicación al trabajo, falta de tacto y una predilección por jovencitas de muy femenina condición. En última instancia el dilema de Andrea consiste en haber rechazado un estilo de vida, unos valores, una conducta y unos modelos y no haber encontrado ningunos otros con que reemplazarlos.

La siguiente película de Pilar Miró, *Hablamos esta noche*, profundiza más en este complejo tema mediante la exploración de un mundo de trabajo casi exclusivamente masculino, como es el de una central nuclear. Contra un trasfondo de avances tecnológicos, altas finanzas y turbias maniobras políticas, Miró estudia el caso de Víc-

<sup>12</sup> «Informe especial: El cine contrataca», *Cambio* 16, núm. 464, 26 de octubre de 1980, pp. 59-87.



tor, el ingeniero jefe de la planta, que representa un ejemplo extremo de un hombre que se adhiere con excesiva rigidez a un anticuado código de conducta masculina. *Hablamos esta noche* continúa el planteamiento ensayado por Miró en *Gary Cooper* de colocar a un personaje central en una encrucijada que afecta a su vida privada y profesional y desde ahí investigar su comportamiento tanto consigo mismo como con las personas que se relacionan con él. El protagonista de *Hablamos esta noche*, interpretado por su homónimo Víctor Valverde, un atractivo y carismático actor, quien le define como «un hombre ambicioso y sin escrúpulos», se enfrenta en un momento crucial de su vida profesional con la responsabilidad de tener que decidir la apertura o cierre de la planta nuclear, que según le indican podría estar construida sobre un fallo geológico. Víctor, lo mismo que Andrea en el filme anterior, debe hacer frente a esta crisis en su trabajo y encararse a dificultades domésticas que años de dejadez y abandono le han ido creando. De nuevo como en el caso de *Gary Cooper* esta táctica permite a la directora presentar a su personaje en sus múltiples facetas de hijo, padre, esposo y amante y examinar su conducta privada con el fin de poder juzgar también su posición pública.

Víctor, a quien Miró describe como «un gran conservador que intenta adoptar la postura de un liberal»<sup>13</sup>, tipifica en la película al hombre dominado por su vertiente masculina —es de naturaleza agresiva y violenta, incapaz de mostrar debilidad o expresar sus sentimientos, y con tal grado de ambición profesional que prefiere ignorar consideraciones éticas o humanísticas. La directora, que no se contenta con investigar simplemente la conducta de un individuo del llamado sexo fuerte, contrasta a su protagonista con toda una serie de personajes masculinos que representan distintas maneras de entender la masculinidad. Principal entre todos ellos es Luis María, antiguo compañero de colegio de Víctor, amigo y colega suyo, cuya función en *Hablamos esta noche* es la de doble antagonista suyo. Luis María, a quien Víctor —con quien compartió años de rebelión contra el sistema y las ideas franquistas— califica de «poeta frustrado», se distingue de él por ser un hombre de familia, tolerante, abierto y comunicativo, quien bebe para olvidar un accidente por el que se siente responsable, y que antepone la seguridad de

<sup>13</sup> Ver reseña de R. E., «Hablamos esta noche», en *Fotogramas*, marzo de 1982, s. p.

sus semejantes a un adelanto en su carrera, actitud que en último extremo le llevará al suicidio. Luis María es un importante ejemplo dentro de la película de masculinidad en su forma más humana y aceptable —por mucho que el personaje también manifieste en ocasiones una conducta censurable— ya que pertenece a la misma generación, tiene la misma orientación sexual y ejerce la misma profesión que Víctor. Los demás hombres que *Hablamos esta noche* presenta como alternativa del protagonista, se distinguen por el contrario por tener edad, nacionalidad o preferencia sexual distinta, y la película los recomienda como tipos masculinos que una sociedad pluralista no sólo debe admitir, sino que incluso necesita. Me estoy refiriendo a Hans, el nuevo compañero de la ex-mujer de Víctor, un holandés al que no avergüenza desplegar cualidades hasta ahora tradicionalmente sólo femeninas; al profesor de química, un homosexual cuyo físico y ocupación desmienten el estereotipo del hombre gay —es de aspecto viril y se interesa por la ópera y las ciencias—; y al hijo de Víctor, Claudio, cuyas preferencias por una persona de su mismo sexo, su sensibilidad artística y su comportamiento pacifista y reposado son el mayor reproche contra el machismo del padre.

*Hablamos esta noche*, sin dejar en ningún momento de comentar sobre la posición de las mujeres en nuestra sociedad moderna, y sobre sus relaciones entre ellas mismas y con los hombres con quienes comparten sus vidas, resalta todas estas figuras masculinas con el doble fin de investigar los factores que condicionan su comportamiento y de indicar las distintas opciones entre las cuales la sociedad tiene que escoger. Por un lado, está la alternativa de asumir la responsabilidad de cambiar de planteamiento y patrones de conducta viciados por la insensibilidad, inflexibilidad y deseo de poder. Por otro, está el camino que va a la destrucción personal y colectiva, anticipada por el fallo de la planta nuclear, que además de ser un reflejo de la fallida personalidad de Víctor, es también todo un símbolo de la precaria estructura de nuestro orden social. *Hablamos esta noche*, coincidiendo con el final de la transición y el comienzo de una nueva etapa en el desarrollo histórico del país, dramatiza esta disyuntiva, adelantándose a las nuevas libertades y responsabilidades a las que tendría que hacer frente la nueva administración socialista.